

LIBROS

Con Ridruejo por Castilla la Vieja

«Mi pequeña villa episcopal, donde el correr de la Historia era casi invisible», escribió Dionisio Ridruejo en su autocrítica (1). Esta circunstancia de haber ido a nacer en Burgo de Osma parece que podría empezar a legitimar a un escritor a la hora de intentar comprender y explicar a Castilla la Vieja, ya más pasado que presente. Se requeriría también del autor de tal empresa una sensibilidad especial para percibir y comunicar los signos literarios, históricos, estéticos que individualizan un paisaje o una ciudad. Esta cualidad es bien patente en el poeta Ridruejo. Se exigiría asimismo del autor, ahora moroso viajero, que nos devolviera entero un lenguaje, hoy que ya no queda casi ni la palabra. Por fin convenía que el relator de Castilla la Vieja se hubiera curado de ciertos idealismos —los peligrosos idealismos que tan fácilmente nacen de la tierra patria— hasta el punto que éstos no quedaran siquiera en forma de dolores excluyentes. Hoy, Ridruejo tiene esa serenidad del que ha querido purgar algunos excesos, excesos quizá de amor o de una especial educación, o de los excesos que da su propia tierra. Hoy puede serle aceptado, a lo sumo, el «dolorido sentir» que fluye a veces de su palabra.

Al escribir la guía de Castilla la Vieja (2),

(1) «Escrito en España», Dionisio Ridruejo. Losada, Buenos Aires, 1962.  
(2) «Castilla la Vieja» (1). Santander, Burgos, Logroño. Dionisio Ridruejo. Destino. Barcelona, 1973.

dentro del plan ya bien avanzado de una colección de guías de España, Ridruejo ha convertido un encargo editorial en una obra muy personal. Quizá alguien quiera considerar que tal tarea es secundaria en relación con la llamada obra de creación. Sin pretender establecer competiciones de géneros, cabe decir que no hay trabajo literario secundario si el autor no se lo toma como tal. Y Ridruejo ha tenido una voluntad de perfección en el encargo.

Ya éste tenía unos condicionantes —como el autor nos explica—, tanto en punto a extensión como a contenido. Pero dejando aparte el tema de la extensión permitida y forzada, según parece, al máximo, existen, como es sabido, unas convenciones sobre lo que debe ser una guía. Esta que ha realizado Ridruejo ha pagado las mínimas exigencias. Las guías suelen estar orientadas fundamentalmente hacia lo paisajístico y lo artístico. También estos elementos dominan en la de Ridruejo, pero los apuntes sobre las condiciones económicas y sociales son suficientes. Así, ante la actualidad de la provincia burgalesa, escribe: «El resto de la vieja Castilla sigue, esperanzada en los valles y fatigada en el parramal, inclinándose sobre la gleba con la fortuna puesta a la voltereta rueda». Cuando quiere expresar el momento presente de la Rioja, «hoy en crisis de marginación... en decaimiento económico... y desvanecimiento cultural», concluye: «Este adocenamiento es menos escandaloso en las provincias naturalmente pobres o tradicionalmente opacas, pero en un medio tan jugoso, vital y civilizado como la Rioja da mucho que pensar». A mi entender, se da más ampliamente en la introducción. Donde se adelga-



zan más los apuntes es en materia folklórica. Las fiestas populares, los trajes, los utensilios domésticos o de trabajo, lo gastronómico... deberían haber tenido un tratamiento más extenso.

Existía en esta guía el problema de los límites de eso que se llama Castilla la Vieja. Ridruejo lo aborda para ceder, con disgusto, ante el criterio administrativo, según el cual quedan fuera del concepto provincias o parte de provincias consideradas leonesas. Uno se imagina la contrariedad del escritor viajero al tener que detenerse en la raya occidental de Burgos, por donde «el llano sigue dilatándose de horizontes»; al tener que dar la vuelta en pleno camino de Santiago cuando ya está a un paso el románico de Frómista y de Carrión; o bien al tener que subir de nuevo aguas arriba del Duero cuando Jorge Manrique manda lo contrario. Lo administrativo prevalece, y el autor debe renunciar a los páramos de Tierra de Campos o a la ya insinuada montaña que anuncia Cantabria, riberas infantiles del Pisuerga. De hecho, cuando el escritor, al hacer historia, ha querido citar el primer régimen municipal protegido por los fueros, se ha visto obli-

gado a saltar de provincia para encontrarlos en Brañosera (Palencia).

Y está el lenguaje. El cometido de una guía no simplemente funcional o utilitaria, tiene que ser el de comunicar eso que se ha dado en llamar el alma de un paisaje, de una ciudad, restablecer la individualidad de una región, trasladar los gozos, las sorpresas ante un paisaje, un monumento... Esto es imposible conseguirlo si no se nos devuelve, como he dicho, el lenguaje entero. No un lenguaje casticista, sino el apropiado, capaz de hacer revivir la emoción recogida en las cosas. El lenguaje de Ridruejo lo consigue por su gran riqueza y por la fluidez con que es empleado. No es un idioma de diccionario, ya arqueología, sino poseído. No es un lenguaje inventado, sino fresco y eficaz. De tal manera, que a través de él iremos advirtiendo cómo pasamos de los húmedos prados santanderinos a la alegría y a la jugosidad de las riberas riojanas o a las parrameras burgalesas. Viajar por Castilla debe tener al menos la gratificación del reencuentro con un lenguaje perdido.

Hay en todo libro de viajes un narrador oculto. En éste, también. El viaje, cuando es largo, puede ser fatigoso si la

técnica no cuenta con los suficientes recursos para no caer en reiteraciones. Ridruejo domina estos trucos de este tipo de literatura y sabe desandar los caminos para ofrecernos el tema desde todas las perspectivas necesarias. Este conocimiento del género lo prueba también con su estilo, que nunca desfallece en imágenes para «animar», dar movimiento a los elementos de un paisaje o de una obra monumental. En este sentido, las páginas de esta guía prueban bien las lecturas que ha hecho Ridruejo de toda una literatura española que abunda desde el 98, hasta escritores como Sánchez Mazas, pasando por Gabriel Miró. Lo característico del estilo de Ridruejo sería, a mi entender, una preocupación especial por la descripción de las composiciones, por la arquitectura del paisaje y una sobriedad en el colorido.

No sería lícito que quedara aquí como un mero cumplido la cita elogiosa a las fotografías de Catalá Roca y Ramón Camprubi. Hasta el punto tiene interés la parte gráfica, que si no eximen al lector de la andadura por las tierras descritas, al menos le pueden permitir hacerse una idea bien clara sin moverse del sillón de casa. Y para ayudar ya al lector sobre la marcha, completan el libro unos desplegables donde se indican desde los principales puntos de interés artístico, a las zonas de caza, pesca...

Es posible que el libro promueva más lectores sedentarios que viajeros. No van los tiros hoy por estos esparcimientos más bien ascéticos y literarios. Algunas de las zonas si están más al alcance de las fluencias turísticas (costa de Santander) o de los pasos obligados: Burgos. Pero si alguien quiere adentrarse por carreteras secundarias, podrá comprobar con Ridruejo que «cualquier tiempo pasado fue mejor». ■ C. ALONSO DE LOS RIOS.

Vicente Huidobro: antipoeta y mago

El poema *Altazor* se publicó por vez primera, en Madrid, en 1931 (1). Debido a su extensión, las «Antologías» de la obra de Huidobro no suelen reproducirlo en forma íntegra, lo cual hace que su lectura sea casi un imposible para el lector español. Por ello es preciso destacar la importancia de la aparición reciente de *Altazor* en forma completa y como libro independiente, tal como en su primera salida (2).

La figura del chileno Vicente Huidobro nos viene —inevitablemente— ligada al recuerdo del «creacionismo», movimiento poético del cual fue fundador único —si aceptamos sus palabras— o cofundador, junto con el francés Reverdy, según algunas opiniones. Sus primeros libros se publicaron en Santiago de Chile, entre 1911 y 1914. Si exceptuamos el empleo —en alguna ocasión— de llamativas técnicas visuales, no es el Huidobro de esos momentos un poeta muy original. Sin embargo —de acuerdo con su testimonio—, ya en 1912 había comenzado a esbozar sus teorías poéticas. Y en 1914, en una conferencia dictada en el Ateneo de Santiago de Chile, expresó algunas ideas importantes que habría de profundizar más tarde. En 1916 se le bautizó «creacionista» cuando en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires expresó que: «La primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear». En ese mismo año —1916—, en su libro *El espejo del agua* figura el conocido poema *Arte poética*, cuyo final resumidor es muy representativo de su concepto del creador: «El poeta es un pequeño

(1) «Altazor o el viaje en paracaídas». Poema en siete cantos. Editorial CIAP. Retrato del autor por Pablo Picasso.

(2) Colección Visor de Poesía. Editor Alberto Corazón. Madrid, 1973.

dios». Muy posteriormente habría de explicar Huidobro: «Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: "El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta: haz llover"».

A mi juicio —y en vista de los citados testimonios— es indudable que cuando el poeta chileno llegó a París, a fines de 1916, ya llevaba consigo su «creacionismo», aunque el estímulo de los movimientos franceses de aquel entonces contribuyera a hacerle madurar y profundizar en sus ideas. En la capital francesa, Huidobro funda y colabora en revistas, se relaciona mucho con algunos poetas —Reverdy, Apollinaire...—, coopera con los dadaístas, se familiariza con el cubismo... Muy pronto publica —ya en francés, ya en español— algunos de sus libros más conocidos: en 1917, *Horizon Carré*; en 1918, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, estos dos últimos, en Madrid. De lo que significó para la poesía española la llegada de Huidobro a España, en 1918, se ha hablado en repetidas ocasiones: todos sabemos que sus novedosas teorías produjeron una enorme conmoción en los medios poéticos, y que el creacionismo trajo como secuela la formación inmediata de otros «ismos», más o menos importantes en sí, pero definitivos para entender el desarrollo de la poesía que vendrá más tarde, tanto en España como en América Latina.

No pretendo recoger en un párrafo la teoría «creacionista» que Huidobro elaboró y reelaboró a través de numerosas páginas en prosa. Quiero, sin embargo, destacar tres puntos importantes, que han de permanecer en el Huidobro mejor, y son clave para poder acercarnos a toda su obra. En primer lugar, la afirmación de la autonomía del poema, al declararlo «libre e independiente»; al declararlo un hecho

«en sí, tal como «una planta, un pájaro, un astro o un fruto». En segundo término destacamos la importancia concedida a la imagen, reveladora de relaciones ocultas que sólo el poeta puede sorprender. Por último, señalemos la defensa de la «superconciencia» —término que opondrá a «subconciencia»— como camino para llegar a la máxima lucidez, al «delirio», que hace posible la creación de la poesía. En este último punto, la teoría de Huidobro está en el extremo opuesto al surrealismo, que con frecuencia atacó; sin embargo, en éste, como en muchos otros casos, los «extremos» se aproximan bastante.

**Altazor** —la obra cumbre de Huidobro, a mi entender—, poema dividido en siete cantos precedidos de un fragmento en prosa —poesía en prosa que el poeta titula «Prefacio»—, comenzó a elaborarse en 1919; no fue publicado hasta 1931. Ya desde el principio el protagonista poemático se sitúa en un tiempo y en un lugar: «Soy yo que estoy hablando en este año de 1919/Es el invierno/Ya la Europa



enterró todos sus muertos». Desde el Canto I —o, mejor dicho, desde el «Prefacio»— hay un hombre, Altazor —que más adelante, en una ocasión, se llamará «Vicente, antipoeta y mago»—, ubicado en un mundo angustiosamente real. Hay —también lo sabemos desde el comienzo— un hilo anecdótico que unirá los cantos del poema: un viaje en paracaídas hacia el fondo de algo, hacia el fondo del hombre, del poeta: del hombre-poeta Vicente Hui-

dobro. Todo esto, desde luego, separa al autor de Altazor del autor de los poemas creacionistas primeros, creados por «un pequeño dios» y siempre lejanos de su creador. El creador es ahora un ser angustiado que parece desconfiar de su antigua seguridad en sí mismo, de su poder. El poeta se pregunta: «Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad? ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa/Con la espada en la mano? ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?...

El viaje de Altazor —o «alto-azor», o Vicente— a través de los siete cantos del poema es una búsqueda de sí mismo. Pero el poeta que se busca tiene que buscarse a través de su creación. Por tanto, la angustia humana de Altazor es necesariamente angustia por hallar su decir. Y a través del poema, el viaje del hombre que cae con su paracaídas, se transforma en una investigación lúcida de la poesía. Por ello, si en el Canto I Altazor ve girar en torno suyo una serie de problemas de índole diversa, poco a poco se va metiendo por el mundo de las palabras, que es su problema fundamental. El viaje de Altazor tiene varias etapas. Tras la primera —angustia del hombre-poeta ante el mundo y desconfianza en los poderes del poeta-dios— podríamos hallar una etapa segunda, con una culminación en el Canto III, de abierta crítica a la poesía: a toda la poesía escrita hasta su presente, y acaso en primer término a la suya. Los Cantos IV y V representan una etapa nueva: el poeta ya no lo es, ahora se llama a sí mismo «antipoeta y mago». Se convierte en crítico de las palabras, que analiza y destruye. Pero de esta destrucción —y en ello obra el mago— nace la construcción: construcción de palabras nuevas —substantivos, principalmente, y algunos verbos— por medio de las cuales intenta expresar más justamente lo que

la lengua dada no puede expresar en forma suficiente. Es decir: Vicente Huidobro-Altazor quiere convertirse en creador de un nuevo lenguaje. El canto último, serie de sonidos sin sentido —aunque con un deliberado sentido dentro del conjunto del poema—, es la culminación de este viaje por la palabra. De esta aventura que podríamos ver —así se ha visto con frecuencia— como la historia de un fracaso: fracaso del poeta, fracaso de la poesía, fracaso de la palabra. Sin embargo, el poeta o antipoeta Vicente Huidobro nos ha ido llevando poco a poco por un mundo de expresivas palabras nuevas, de sonidos sugestivos, de ritmos alucinantes. Y acaso cuando llegamos al final, no pensamos que un poeta ha muerto, sino que ha nacido un Mago.

Hoy, a más de cuarenta años de distancia de su publicación, podemos contemplar a Altazor objetivamente. Y sabemos que no es posible juzgarlo sólo como un ejemplar experimento vanguardista, porque trasciende los límites de lo experimental. Como un gran poema, o como una mágica vibración, Altazor queda, con su prolongado «A i a i i i i i o l a» final, latiendo, gritándonos. ■  
**A U R O R A DE ALBORNOZ.**

## Comprender la Medicina

Una de las formas de comunicación más difíciles, menos conseguidas, es la del médico y el enfermo. El enfermo es un hombre asustado, con una tendencia muy natural a creerse un caso único; el médico, un hombre acostumbrado a clasificar en grandes grupos las enfermedades, que en muchos casos sabe —o cree saber— que el enfermo que tiene ante sí carece de motivos para cualquier temor serio y que es uno más entre millares con síntomas iguales. Les separa, además, un lenguaje. Una falta de tiempo y de voluntad

del médico de ser más explícito, de ser más accesible. Pero les separa también algo más: el hombre suele tener una idea disparatada de su propio organismo, de su funcionamiento simplemente normal y, sobre todo, de sus anomalías. Está cargado de supersticiones, consejos, causticas, tabúes ancestrales. No es su culpa. Desde la antigüedad hasta nuestros días, la Medicina se ha recubierto de secreto: desde que era sagrada hasta que es un computador.

Roger James, en su «Understanding Medicine», ha escrito una especie de guía o de manual para conocerse a sí mismo, a su propio cuerpo. Se publica ahora en España con un título que parece inapropiado: «Introducción a la Medicina»; el original «Comprender la Medicina» es más real. El autor posee ese «common sense» tan propio de los divulgadores británicos: claridad, sencillez, descripción. Eran inevitables en un libro como éste. Tiene la honradez de explicar no sólo lo que se sabe, sino de anotar lo que no se sabe aún, cosa que los médicos no suelen hacer con sus pacientes, quizá por una razonable preocupación terapéutica, por no decir al enfermo: «La Medicina no sabe bien lo que tiene usted y carece por ahora de los medios de curarles. Difícil y antiguo debate, nunca resuelto, el de si el médico debe o no decir la verdad última a su paciente. Hay tres escuelas esenciales: que el enfermo debe saberlo todo, aun lo peor, porque su actitud y su responsabilidad en la vida dependen de ese conocimiento; que no debe saber nada, porque la depresión podría acentuar su enfermedad; que debe saberlo porque quizá unos misteriosos elementos psíquicos podrían en un caso desesperado poner en

(1) Roger James, «Introducción a la Medicina», traducción de Elena Arnedo Soriano. Alianza Editorial («El libro de bolsillo»). Madrid, 1972. La primera edición inglesa es de 1970.

funcionamiento unos mecanismos de defensa dormidos.

Sin desdeñar de ninguna manera los aspectos psicosomáticos de la enfermedad, ni los factores sociales que influyen decisivamente en ella, Roger James no hace especial hincapié en estos temas porque no constituyen el objeto esencial de su libro, que es el de informar más concretamente del funcionamiento del cuerpo y de la disfunción que se produce en los casos patológicos. Precisamente una de sus preocupaciones consiste en evitar ese tipo de teorías que suelen tener muchas personas, y que a veces sustentan muchos auténticos sabios investigadores, llevados por la deformación profesional de su especialidad, de que «todo es microbiano», o «todo es psicológico», o «todo es hereditario», y aún los que creen, y son muy frecuentes incluso entre la clase médica, que la enfermedad procede en gran parte de un comportamiento equivocado o malo del enfermo, lo cual no es más que una traslación muy desafortunada de la culpabilización tipo «pecado original», y forma parte de la psicología del hombre asustado, como ciudadano.

Libro de necesaria lectura para todos. Sin excluir a los médicos, que encontrarán una forma inversa del enunciado de James: comprender al enfermo. Y disipar algunos de los errores que ellos mismos pueden cometer en su comunicación con este ser que les pide socorro. ■ P. B.

## Dadá: la aventura es la aventura

«Yo declaro que Tristán Tzará encontró la palabra "dadá" el 8 de febrero de 1916, a las seis de la tarde; yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzará pronunció por primera vez esa palabra que desencadenó en nosotros un legítimo entu-